ECKARD LEFÈVRE

L'Edipo di Seneca

Problemi di drammaturgia greca e latina

Originalbeitrag erschienen in:
Dioniso 52, 1981, S. 243-259

ECKARD LEFÈVRE

L'*EDIPO* DI SENECA: PROBLEMI DI DRAMMATURGIA GRECA E LATINA

Per lungo tempo nel loro sforzo di dimostrare l'originalità della letteratura romana rispetto ai modelli greci la filologia latina si dedicò interamente a chiarire la visione del mondo (la *Weltanschauung*) dei Romani e a mettere in evidenza il loro modo di pensare e il loro mondo di valori, in una parola: si dedicò al contenuto delle opere. Dapprincipio solo in modo isolato fu presa in esame la questione della struttura specificatamente romana della letteratura. Uno studio così eccellente come quello di Richard Heinze sulla tecnica epica di Virgilio del 1903 (1) appartiene alle eccezioni degne di lode. A questo riguardo la situazione era particolarmente triste nei confronti del dramma romano — sia di Plauto e Terenzio che di Seneca, gli unici autori drammatici, dei quali si fossero conservate opere complete. Se da un lato si cominciò ben presto ad apprezzare la comicità dei commediografi romani, la forza primigenia e l'incomparabile qualità sonora della loro lingua, dall'altro si ammetteva apertamente che essi non avevano compreso la grandiosa οἰκονομία degli originali greci e che solo in modo difettoso avevano saputo riprodurla. Nel caso di Seneca al 'difetto' della struttura dei suoi drammi non si contrappose neppure l'apprezzamento della loro forma. Al contrario: lo stile veniva giudicato rigonfio e vacuo. Certo ci si doleva di questo stato di cose, ma non si faceva un tentativo di studiare l'evidente arte drammatica delle commedie e tragedie romane in base ad una comune radice. Ci si accontentava piuttosto con la semplice spiegazione del 'non ancora' e del 'non più'. La letteratura arcaica non avrebbe ancora il senso

(1) Virgils epische Technik, Leipzig 1903, ³1915.

dell'equilibrio strutturale e quella di epoca imperiale non l'avrebbe più.

Tuttavia fu uno shock per gli ammiratori di Seneca, allorchè Otto Regenbogen nel 1927 nella sua famosa conferenza 'Dolore e morte nelle tragedie di Seneca' parlò (2) del « dissolversi del corpo drammatico ' e Wolf-Hartmut Friedrich stabilì poco dopo nella sua dissertazione 'Ricerche sulla tecnica drammatica di Seneca' che le opere di Seneca non lasciano intravvedere nessuno sviluppo organico delle scene e che invece risultano piuttosto di episodi finalizzati a se stessi (3). Da quest'epoca in poi gli studiosi di Seneca si videro messi difronte alla sfida di dimostrare con maggiore o minore successo l'unità dei drammi senechiani sui più diversi livelli. Data la brevità dello spazio qui a disposizione che non consente una panoramica sullo stato delle ricerche, si diano dei cenni esclusivamente sui lavori più importanti come 'L'*Edipo* di Seneca come dramma' di Gerhard Müller (4), 'La poesia nell'*Oedipus* di Seneca' di Ettore Paratore (5), che offre contemporaneamente uno sguardo d'insieme sulle ricerche precedenti, e 'La Tragedia *Edipo* di Seneca' di Willy Schetter (6). Si era visto giustamente che l'azione e la concatenazione delle scene non si dovrebbero giudicare in base alle regole della tragedia attica e che l'unità dell'opera risiede ad un altro livello. Valga qui emblematicamente l'interpretazione di Gerhard Müller (7):

---

(2) Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas, Vorträge der Bibliothek Warburg 7, 1927/28, 167-218, qui: 188.

(3) Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik, Diss. Freiburg i. B. 1931, stampato Borna-Leipzig 1933.

(4) Senecas Oedipus als Drama, Hermes 81, 1953, 447-464,ristampato in: Senecas Tragödien (Wege der Forschung), a cura di E. Lefèvre, Darmstadt 1972, 376-401 (citato in base a quest'ultimo).

(5) GIF 9, 1956, 97-132.

(6) Senecas Oedipus-Tragödie, in: Senecas Tragödien, 402-449 (dapprima in forma più breve con il titolo 'Die Prologszene zu Senecas Oedipus' in: Der Altsprachliche Unterricht, Serie 11, fasc. 1, 1968, 23-49).

(7) « Es feht nicht an einer Handlung, nur vollzieht sie sich wesentlich im Bereich der psychischen Entwicklung: von der im Prolog sich aussprechenden Angst, verfluoht und verdammt zu sein, ist der Held am Schluss zu der entsetzlichen Gewissheit seines Fluches usd seiner Verdammnis gelangt» (o. c. 392 sg.).

> Non manca un'azione, solo che essa ha luogo essenzialmente nella sfera dello sviluppo psichico: dalla paura espressa nel prologo di essere maledetto e dannato l'eroe è alla fine giunto alla terrificante certezza della sua maledizione e della sua dannazione.

In questo è giusto come principio che l'unità di questo dramma — come l'unità di tutti i drammi senechiani — non è da cercare sul piano dell'azione concreta ma su quello del mondo dello spirito, vale a dire della concettualità astratta. A ragione Friedrich aveva sottolineato che « la fantasia del destinatario deve dare nei drammi di Seneca il suo contributo acciocchè sia salva l'unità che essi avevano nella concezione del loro creatore » (8).

Ciò significa che ai drammi di Seneca va applicato un altro concetto di arte drammatica che quello valido per i suoi modelli greci. Mentre questi ultimi sono drammatici cioè dinamici sia dal punto di vista dello sviluppo dell'azione esterna che di quello dell'azione interna. I drammi di Seneca sono non drammatici — cioè statici — dal punto di vista dello sviluppo dell'azione esterna, ma dinamici da quello dello sviluppo dell'azione interna.

Nelle osservazioni che seguiranno si vorrebbe fare ancora un passo in avanti e mostrare che anche le singole scene dei drammi senechiani, misurate con i parametri tradizionali, sono in sè non drammatiche, sono statiche e che esse così come la totalità delle scene acquistano il loro significato sul piano dello sviluppo dell'azione interna. Il confronto dell'*Edipo* senechiano con l'*Edipo* sofocleo è particolarmente fruttuoso, perchè quest'ultimo è stato con tutta probabilità il modello diretto di Seneca (9).

Già la ristrutturazione della scena del prologo greca in Seneca fa riconoscere la differenza caratteristica tra la dramma-

---

(8) «So muss in all diesen Stücken die Phantasie des Rezipierenden das ihrige dazutun, damit die Einheitlichkeit gewahrt bleibt, die sie in der Idee des Schaffenden besassen» (o. c. 136).

(9) O. Ribbeck, Geschichte der Römischen Dichtung III: Dichtung der Kaiserherrschaft, Stuttgart 1892, 69. Paratore parla della « letteraria suddittanza al modello sofocleo». Cf. Müller o. c. 377 e 380.

turgia greca e quella romana. Sofocle presenta nei primi 150 versi della sua opera un'azione mossa sia all'esterno che all'interno: il sacerdote insieme ai giovani tebani prega Edipo di aiutarli contro l'infuriare della peste, dando nel contempo una descrizione dello stato in cui versa la città. Il re esprime il suo attaccamento al popolo e riferisce che egli ha già inviato a Delfi il cognato Creonte per chiedere consiglio ad Apollo. Creonte appare poco dopo e annuncia il messaggio del dio. Il sacerdote e i giovani sono per il momento soddisfatti, ed Edipo ha finalmente un filo tra le mani che può seguire. L'esposizione è in sè perfetta: lo spettatore è ampiamente informato sulla peste, sul rapporto di Edipo con i suoi sudditi così come su una notevole porzione dell'antefatto e al tempo stesso aspetta con ansia i successivi sviluppi. Sofocle ha trasformato questi dati statici in un'azione dinamica. Il suo svolgersi lascia scorgere passo dopo passo i retroscena.

Seneca ha ampliato questa scena quasi del doppio, portandola al monologo iperdimensionale di Edipo, sul finire del quale interviene Giocasta (1-109), e al dialogo tra Edipo e Creonte (202-287), che è staccato dal monologo attraverso un canto del coro (110-201). Il monologo di Edipo e la breve apparizione di Giocasta corrispondono press'a poco ai versi 1-77 in Sofocle. Otto Ribbeck giudicava severamente la differenza ([10]):

> Fin dall'inizio il retore romano non è riuscito a negarsi l'occasione di esibire l'eroe immerso nell'angoscia per i misfatti che gli erano stati profetizzati — con ciò to-

(10) « Gleich im Anfange hat sich der römische Rhetor nicht versagen können, den Helden in voller Seelenangst über die ihm verheissenen Greuel vorzuführen, und damit der dramatischen Entwickelung des Charakters und seines Schicksals den Nerv zu durchschneiden. Statt der herrlichen Verhandlung des Königs mit den Hilfeflehenden und ihrem priesterlichen Vertreter schüttet Oedipus in langer pathetischer Rede, die von einem Monolog nicht zu unterscheiden ist, der Jocasta sein sorgenvolles Herz aus, beschreibt die Pest (die Farben zum Teil aus den Schilderungen des Priesters und des Chors bei Sophokles entlehnend) und erzählt, wie sich die Sphinx dereinst vor ihm geberdet habe » (o. c. 69).

gliendo ogni vitalità allo sviluppo drammatico del personaggio e del suo destino. Invece dello splendido dialogare del re con i supplici ed il loro rappresentante sacerdotale, Edipo in un lungo patetico discorso che non è distinguibile da un monologo apre il suo cuore in pena a Giocasta, descrive la peste (prendendo a prestito i colori in parte dalle descrizioni del sacerdote e del coro in Sofocle) e narra di come allora la Sfinge si sia atteggiata dinanzi a lui.

Stabilire che in Seneca l'intera esposizione viene fatta da Edipo significa al tempo stesso indicare la fondamentale differenza che il poeta romano espone qualcosa di completamente diverso che quello greco. L'Edipo sofocleo e il sacerdote espongono il f a t t o della peste, l'Edipo senechiano dà r i f l e s s i o n i sulla peste. L'Edipo sofocleo nei primi 13 versi fa un resoconto sul luogo dell'azione Tebe, sul suo nome, sull'atmosfera generale della città, sull'atteggiamento dei supplici come pure sulla sua offerta di aiutarli. L'Edipo senechiano comincia invece con un grandioso quadro suggestivo, che dice come la peste abbia una dimensione cosmica (1-5):

Iam nocte Titan dubius expulsa redit
et nube maestum squalida exoritur iubar,
lumenque flamma triste luctifica gerens
prospiciet avida peste solatas domos,
stragemque quam nox fecit ostendet dies ([11]).
Già, scacciata la notte, ritorna un sole incerto, i cui raggi spuntano rattristati da una livida nuvola, diffondendo la funebre luce della sua fiamma apportatrice di lutti, esso contemplerà le nostre case desolate dall'avida peste; il giorno ci rivelerà la strage compiuta dalla notte ([12]).

---

(11) Le citazioni da Seneca sono tratte dall'edizione di G. C. Giardina, L. Annaei Senecae Tragodiae, 2 vol., Bologna 1966.

(12) Le traduzioni sono prese da E. Paratore, Lucio Anneo Seneca, Tragedie, Roma 1956.

« Orbene, proprio questa indimenticabile impressione iniziale di livida luce, di paesaggio greve e marcido imprime alla tragedia tutto il suo carattere: la poesia dell'*Oedipus* ci si rivela fatta di una particolare atmosfera, poesia di sfondi e di toni che finiscono per permeare di sè tutto il dramma » ([13]). Lo si vede facilmente: Sofocle ci dà azione, Seneca ci dà atmosfera.

Il 'quadro evocatore' (*Stimmungsbild*) dei versi 1-5 dà occasione all'incomparabile narcisismo di Edipo, in quanto segue una serie di riflessioni su se stesso:

6-36	destino presente e passato di Edipo
27-70	rievocazione dell'ambiente
71-81	destino futuro di Edipo
81-109	'dialogo' con Giocasta su giusto comportamento.

Già questo sguardo d'insieme indica che la diversa arte drammatica di Sofocle e di Seneca rispecchia una diversa visione dell'uomo. Per l'Edipo sofocleo difronte alla peste si configura solo una conseguenza: egli vuole aiutare, ὡς ϑέλοντος ἂν / ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν (11 sg.). Niente di tutto questo nell'Edipo senechiano! Nessun pensiero per altri esseri umani! Ogni parola solo in rapporto alla propria persona!

L'Edipo greco è in contatto con la società; nel discorso del sacerdote e nella risposta del re emerge il legame del sovrano con il suo popolo, fiducia ed impegno di assistenza si corrispondono. L'Edipo romano è totalmente ignaro di simili legami, è illimitatamente monomane. Il suo egoismo ha in ultima analisi un solo partner, il cosmo ([14]).

Ecco qual è il primo commento di Edipo alla peste (6-11):

> quisquamne regno gaudet? o fallax bonum,
> quantum malorum fronte quam blanda tegis!
> ut alta ventos semper excipiunt iuga
> rupemque saxis vasta dirimentem freta

---

(13) Paratore o. c. 115.

(14) Cf. E. Lefèvre, Das erste Chorlied in Senecas Oedipus — Ein innerer Monolog? Orpheus N. S. 1, 1980, 293-304, part. 303.

quamvis quieti verberat fluctus maris,
imperia sic excelsa Fortunae obiacent.
E chi può rallegrarsi del suo potere regale? O bene ingannatore, quanti mali nascondi sotto la tua allettante apparenza! Come sulle alte cime si abbatte sempre la furia dei venti, e un roccione che separa vasti bracci di mare coi suoi scogli è sempre sferzato dall'onda, anche quando il mare è in bonaccia, così gli eccelsi troni soggiacciono alla Fortuna.

Edipo non associa: Come posso io aiutare? bensì: Cosa ha a che fare con me la peste? E nel porsi questa domanda egli non si vede come individuo, ma come re, che secondo la filosofia popolare senechiana è sempre minacciato dalla caduta. Si osservi che qui non è Edipo che argomenta nel suo ruolo, bensì Seneca nella sua filosofia. *quisquamne regno gaudet?* (5) non significa quindi: Quante preoccupazioni ha un sovrano per proteggere il suo popolo! Bensì: Quante preoccupazioni ha un sovrano per proteggere il suo trono! Come individuo Edipo si riconosce innocente, come re colpevole (36):

fecimus caelum nocens
ho appestato l'aria.

In questa confessione culmina la sua riflessione sul tentativo che egli aveva fatto di schivare il *regnum* a Corinto e su come il *regnum* gli era piovuto addosso a Tebe (14):

in regnum incidi
mi sono imbattuto casualmente in un regno.

Dopo queste considerazioni Edipo descrive minutamente la peste (37-70): il male che colpisce la natura e le bestie, la sofferenza che colpisce gli uomini. Chi si aspetta che Edipo dopo questa vivida rappresentazione della sciagura cosmica che affligge la realtà intorno a lui prenda delle iniziative in quanto re o in quanto uomo, rimane deluso. Edipo vuole sottrarsi alla responsabilità (71-74):

adfusus aris supplices tendo manus
matura poscens fata, praecurram ut prior

patriam ruentem neve post omnes cadam
fiamque regni funus extremum mei.
Prostrato dinanzi agli altari, tendo supplice le mani, implorando che mi si affretti la morte, che mi si conceda di finire prima del crollo supremo della patria, di non soccombere dopo tutti gli altri, di non costituire l'ultimo feretro in tutto il mio regno.

In effetti quest'Edipo non è in condizione di pensare ad altri che a se stesso. L'intero cosmo egli pone in relazione soltanto con se stesso, non ha altri partner. Neanche Giocasta costituisce una partner per lui. Nell'attimo in cui dopo la morte pensa alla fuga tradendo quindi un comportamento affatto astoico (75-80), l'opposto atteggiamento stoico gli viene contrapposto attraverso la figura di Giocasta (81-86):

quid iuvat, coniunx, mala
gravare questu? regium hoc ipsum reor:
adversa capere, quoque sit dubius magis
status et cadentis imperi moles labet,
hoc stare certo pressius fortem gradu:
haud est virile terga Fortunae dare.
A che serve, o sposo, aggravare le sciagure coi lamenti? Anzi io stimo prova d'animo regale il saper sostenere i colpi della sorte e, quanto più incerto è lo stato delle cose e il peso del regno vacilla e minaccia di crollare, il saper drizzarsi di pié fermo aderendo al suolo con maggiore tenacia; non è da uomini volger le spalle alla Fortuna che t'incalza.

Dall'obiezione di Edipo che egli non conosce viltà fisica (87-102) risulta chiaro che dal punto di vista i n t e r i o r e non è all'altezza del suo destino: *ducunt volentem fata, nolentem trahunt*: Edipo non è *volens*, bensì *nolens;* per lui è valido il *trahitur*, non il *ducitur*. Questo vuole dimostrare in tutta chiarezza lo stoico Seneca. Solo ed esclusivamente la figura principale lo interessa. Così come Edipo non conosce contatto alcuno con l'ambiente intorno a lui, non ha neanche alcun dialogo con Giocasta. Non si sa dove venga fuori la regina. Come individuo non ha

peso. Espleta una funzione completamente astratta, in quanto al momento giusto deve soltanto fornire lo sfondo stoico su cui risalta Edipo. Così il prologo è in sostanza un unico monologo dell'eroe braccato, che espone nient'altro che i suoi problemi personali. L'assoluta staticità di questa scena in confronto alla dinamica della scena d'entrata sofoclea ha quindi un suo preciso significato: difronte all'eroe attivo e sociale del dramma greco Seneca presenta un eroe passivo e concentrato sulla sua persona. Drammaturgia e significato della scena sono fondamentalmente diversi nei due lavori, eppure in entrambi costituiscono un'unità.

Anche rispetto ai canti del coro che seguono i due poeti dispiegano un'arte drammatica conseguente nel suo senso. Sofocle presenta membri di una comunità, che hanno contatto con gli dei e fra di loro (151-215). E quando Edipo si rivolge loro con la prima parola del discorso che pronuncia subito dopo — αἰτεῖς (216) —, appare chiaro che essi hanno contatto anche con il loro sovrano. Al contrario, attraverso un'interpretazione puntuale si può dimostrare che il coro senechiano 110-201 non ha il carattere di una persona autonoma, ma è completamente spersonalizzato e risuona come un monologo interno del discorso di Edipo ([15]): oltre ad Edipo niente ha consistenza.

Finora non è stata ancora analizzata la scena di Edipo con Creonte (202-290), che segue al canto del coro e corrisponde alla seconda parte del prologo sofocleo (80-141). E' possibile mantenere anche per questo dialogo che ci porta un'informazione decisivamente nuova, la tesi che le scene di Seneca sono statiche? Di nuovo Ribbeck ha criticamente osservato ([16]):

---

(15) Cf. l'articolo indicato nella nota precedente.

(16) « Im Bericht Creons ist die Befragung des delphischen Gottes lyrisch, in trochäischen Tertrametern, aufgeputzt und das Orakel selbst in daktylischen Versen, gleichsam in authentischer Form wiedergegeben: jene Doppelzeilen stürmischer Frage und zurückhaltender Antwort, die wie ferner Donner rollen, sind fortgefallen. Statt des Aufrufs an das Volk bittet Oedipus die Götter, dem Mörder des Laius keine Gnade zu gewähren, und gelobt es selbst. Sehr unpassend wird Creon, der doch nicht dabei gewesen ist, veranlasst, den Dreiweg wo das Zusammentreffen stattgefunden hat, umständlich zu beschreiben » (o. c. 69).

Nel resoconto di Creonte l'interrogazione rivolta al dio delfico è agghindata liricamente, in tetrametri trocaici, e l'oracolo stesso è riferito in versi dattilici, direi quasi in forma autentica: quelle coppie di versi di domanda fatta con impeto e di risposta data con riserbo, che rimbalzano come tuono lontano, sono andate perdute. Invece di appellarsi al popolo Edipo prega gli dei di non concedere perdono all'assassino di Laio, e lo giura solennemente egli stesso. In modo molto inopportuno si dà agio a Creonte, che non è neppure stato presente, di descrivere minuziosamente il trivio, dove ha avuto luogo l'incontro.

Mentre l'ascoltatore greco apprende da Edipo v. 69 sg. dell'invio di Creonte a Delfi e può da lì trarre conclusioni sulle iniziative del re, l'ascoltatore romano ottiene quest'informazione dal coro v. 205 ([17]). Edipo è per così dire messo a confronto con l'entrata in scena di Creonte e rispetto al suo modello greco appare passivo (206-209):

horrore quatior, fata quo vergant timens,
trepidumque gemino pectus affectu labat:
ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent,
incertus animus scire cum cupiat timet ([18]).
Palpito d'orrore, trepido chiedendomi dove s'indirizzino i fati, e il cuore tremante sussulta dall'urto di contrastanti passioni; quando la letizia e la sventura confuse insieme stanno ravvolte nell'oscurità, l'animo irresoluto brama e trema a un tempo di sapere.

Questi versi sono da più punti di vista interessanti. In primo luogo: certamente si può presupporre che Edipo abbia inviato Creonte a Delfi, ma è caratteristico che di ciò non si parli. Que-

(17) Questo non tocca il problema se i versi 202-204 siano detti dal coro (A) oppure da Edipo (E).

(18) Al v. 207 leggo con N. Heinsius e Bentley *affectu* invece di *Afflictu* probabilmente tramandato corrotto (non testimoniato prima di Apuleio). Al primo corrisponde la traduzione 'passione' di Paratore.

st'Edipo non ha le fila degli avvenimenti nelle sue mani. L'azione non si attua con una dinamica autonoma, ma solo in relazione ad Edipo. Per questo il nuovo personaggio entra nell'orizzonte dell'ascoltatore non prima che Edipo ne prenda consapevolezza. In secondo luogo :*horrore quatior, fata quo vergant timens*, « palpito d'orrore, trepido chiedendomi dove s'indirizzano i fati »: Edipo si trova sullo stesso livello di coscienza del suo monologo d'entrata. *Horrore quatior* corrisponde a *magna horreas* (25), *timens* corrisponde sia a *metuas* (26) che a *expavesco* (27). E i *fata* corrispondono a i *fata* del v. 28. Tutte le voci-chiave ritornano: Edipo è ancora sempre in fuga davanti al destino. In terzo luogo: i versi 208 e 209 esibiscono una caratteristica dello stile di Seneca, che ovviamente vale già per il monologo di Edipo, ma che lì tuttavia non colpisce così come in un dialogo: la propensione a non lasciar sfuggire nessuna occasione per chiosare i pensieri propri o altrui. Edipo ha osservato in sè un'affezione dell'animo (*timor*) e si vede spinto ad aggiungere una riflessione su quale rapporto stia quest'affezione con una situazione di gioiosa aspettativa. Naturalmente ciò non ha tanto a che fare con la 'psicologia' quanto piuttosto con lo sforzo di esaurire tutte le possibilità di commentare una data situazione.

I versi iniziali di questa scena ci dicono che Edipo è di nuovo impegnato tutto con se stesso. Mentre l'Edipo di Sofocle, quando appare sulla scena Creonte, parla degli occhi rilucenti del nuovo venuto (λαμπρὸς ὥσπερ ὄμματι, 81), l'Edipo di Seneca si riferisce solo alla propria persona. Se si considerano i versi 206-209 come un piccolo monologo, anche il dialogo che segue dimostra che i personaggi di Seneca sono incapaci di parlare un linguaggio d i r e t t o (210-216):

OE. germane nostrae coniugis, fessis opem
si quam reportas, voce properata edoce.
CR. responsa dubia sorte perplexa iacent.
OE. dubiam salutem qui dat adflictis negat.
CR. ambage flexa Delphico mos est deo
arcana tegere.
OE. fare, sit dubium licet:
ambigua soli noscere Oedipodae datur.

OE. O fratello della mia sposa, se arrechi un sollievo alla nostra disperazione, affrettati a rivelarcelo.
CR. Il responso ambiguo è avvolto in un tortuoso oracolo.
OE. Chi porge agli afflitti una salvezza ambigua è come se gliela negasse.
CR. Ma il dio di Delfi usa nascondere i suoi segreti entro la spirale di un enigma.
OE. Parla anche se l'oracolo è ambiguo: solo ad Edipo è concesso interpretare gli enigmi.

Il dialogo inizia con una serie di caratteristiche chiose. Con quale diritto Creonte può dire che Apollo ha dato *responsa dubia*? La punizione del precedente re Laio è un'esigenza assolutamente chiara, anche se di difficile attuazione. Per ciò Creonte in Sofocle dice di avere una buona notizia, φάτις ἐσθλή, anche se nella sfera del difficile, τὰ δύσφορα, essa si colloca (87 sg.). E' chiaro: Seneca vuole alludere al noto carattere degli oracoli delfici, come è espresso chiaramente nei v. 214 sg. Edipo dovrebbe ora chiedere del contenuto, se fosse interessato alla cosa. Invece di ciò divaga ancora più lontano e commenta il carattere di tali oracoli *dubiam salutem qui dat adflictis negat*. Anche Creonte non fa nessuna mossa per arrivare al punto: sì, dice, così è l'usanza a Delfi. Quindi continua Edipo: *fare*, ma solo per constatare che è di sua competenza l'interpretazione di *dubia* e *ambigua*. Che battuta allusiva (si pensi all'indovinello della Sfinge), perfino spiritosa! Quanto brillante è il dialogo, altrettanto si allontana dagli avvenimenti. Edipo e Creonte potrebbero tranquillamente continuare a chiosare. Dal punto di vista logico il dialogo è perfettamente statico, anzi, in senso stretto, persino illogico. Edipo e Creonte non hanno assolutamente nessun motivo di designare come *responsa dubia* il messaggio di Apollo. E tuttavia la designazione è giusta. Infatti si può affermare: Ciò che ad Edipo sembra una buona notizia, è in realtà una cattiva, poichè egli non sa che è lui stesso l'assassino. Ma questo significa che qui non parla il personaggio, bensì il poeta, qui non viene un'azione (dinamicamente) sviluppata, ma una situazione (staticamente) interpretata. Si noti en passant che per Seneca dovrebbe essere di regola la prudenza

nel ricostruire da singole dichiarazioni dei suoi personaggi un coerente quadro del carattere.

Illuminante per la struttura dei dialoghi senechiani è di lì appresso l'ἔκφρασις di Creonte, che egli fa seguire alla domanda di Edipo di altri particolari: 10 versi descrivono la nota sede della Pythia (223-232), 6 versi riproducono la sua risposta (233-238) — una vera macina nel flusso delle acque del dialogo sofocleo! Di nuovo staticità anzicchè dinamismo. Eppure la descrizione di Seneca contribuisce magnificamente a chiarire le sue intenzioni: far risaltare l'orrido dei fatti. Basterebbe citare singole parole: *horrida* (223), *torpor* (224), *frigidus sanguis* (224), *fremitus* (227), *tremere* (228), *lympha stetit* (229), *horrentes comae* (230), *vastus fragor* (232). Questa descrizione, che non ha corrispondente in Sofocle, può essere capita solo nel contesto generale dell'opera. E' chiaro: i personaggi di Seneca non parlano d e l l a cosa, bensì s u l l a cosa.

La relazione del discorso della Pythia 233-238 dimostra dall'altro lato che non si deve prendere troppo sul serio la terribilità degli avvenimenti. Il discorso è pieno a tal punto di allusioni aperte e scoperte ad Edipo come assassino che l'ascoltatore deve provarne una vera gioia. Gli è data la possibilità di meravigliarsi che Edipo non riferisce *hospes* a se stesso, benchè nel v. 80 si sia definito tale, e di sciogliere le allusioni a Giocasta e ai figli, che Edipo non è in grado di capire, con gusto: l'ambiguità non è terribile, ma arguta. Anche qui la narrazione non è per i personaggi, ma per gli ascoltatori, anche qui non parla un personaggio, ma il poeta.

Col discorso di Creonte il 'dialogo' è più che mai dislocato su un piano lontano dall'azione, un piano astratto. Non fa meraviglia, pertanto, che Edipo reagisca con un commento che si riferisce non all'azione, ma a Laio e al suo regno (239-243):

> quod facere monitu caelitum iussus paro,
> functi cineribus r e g i s hoc decuit dari,
> ne s a n c t a quisquam s c e p t r a violaret dolo.
> r e g i tuenda maxime r e g u m est salus:
> queritur peremptum nemo quem incolumem timet.
> Ciò che ora mi preparo a fare per ordine degli dei, si

sarebbe già dovuto tributare al cenere del morto re, perchè nessuno osasse più attentare di frodo alla santità dello scettro. Spetta ad un re, più che ad ogni altro, tutelare la sicurezza dei re: chi è temuto da vivo non desta più la sollecitudine di nessuno se viene assassinato!

L'Edipo di Seneca rimane fedele a se stesso: egli non ha obblighi verso il suo popolo, ma verso la sua persona e il suo status. Anche l'Edipo di Sofocle non disconosce in via di principio un pensiero simile (139-141), tuttavia per lui l'intenzione di aiutare soprattutto il paese (σύμμαχον/γῇ τῇδε, 135 sg.) è senza dubbio prioritaria. Questa considerazione non passa per la mente all'Edipo di Seneca. Creonte ha ancora l'occasione di parlare della Sfinge in due versi (244, 246) — poi il dialogo è definitivamente finito: Edipo tiene un monologo di 29 versi (247-275), Creonte recita una seconda ἔκφρασις di 12 versi (276-287). I due non si ascoltano più l'uno con l'altro.

Del discorso di Edipo i versi 248-273 non rappresentano altro che la maledizione dell'assassino — un'automaledizione, come sa l'ascoltatore. Una simile ne ha Sofocle nella scena più tarda 236-251. Tuttavia che differenza anche qui! In primo luogo: l'Edipo greco non nomina in questo contesto nessun dio. L'Edipo romano cita immediatamente un intero catalogo di dei — chi mai lo possa ascoltare:

Iupiter	(249)
Sol	(250-252)
Luna	(253-254)
Neptunus	(254-255)
Pluto	(256).

E' una successione interessante. Non ha niente a che fare con un ordine per rango, perchè allora Sol e Luna non dovrebbero essere elencati in quei posti. Piuttosto Edipo — meglio: Seneca — scongiura in modo accademico lo intero universo dall'alto al basso! Qui Edipo è veramente nel suo elemento — un compito cosmico per Oedipus Annaeanus! Il πάθος esasperato non è vuoto, ma incastonato nella visione cosmica dell'uomo di

Seneca. In secondo luogo: si comprende come la successiva (auto)maledizione di Edipo sia particolarmente sottolineata su questo sfondo. Nella lunghezza (257-273) corrisponde al modello greco (236-251), ma ancora una volta ne è caratteristicamente differenziata. Non si parla come in Sofocle nè di Apollo nè della collettività nè del compito divino, ma tutto è riferito ad Edipo stesso così come da una parte ai suoi reali (260-263), dall'altra ai suoi presunti parenti (270-273). Eppure questa monomania non fa tanto appello al sentimento quanto piuttosto al raziocinio dell'ascoltatore. Ciò dimostra la 'ironia tragica' nei versi 260-263:

> thalamis pudendis doleat et prole impia;
> hic et parentem dextera perimat sua,
> faciatque (num quid gravius optari potest?)
> quidquid ego fugi — non erit veniae locus.
> Io perseguiti l'onta di un talamo infame e di una prole sacrilega; sia tratto ad uccidere il padre di sua mano e faccia (e che cosa si può augurare di peggio?) tutto ciò che io ho voluto fuggire... e non ci sia per lui la possibilità di perdono.

Anche Sofocle conosce l' 'ironia tragica', tuttavia la usa con parsimonia (per es. 105). In lui l'ambiguità risulta terrificante, in Seneca costituisce un solletico per l'intelletto.

Lo stesso vale per l' ἔκφρασις conclusiva di Creonte sul trivio (276-287). In Sofocle bastano due versi sulla σχιστὴ ὁδός (733-734), per fare esplodere la catastrofe, intravedendo Edipo tutta la verità. In Seneca non sono sufficienti 12 versi di minuta descrizione — Edipo non reagisce neanche con una sola parola! Seneca non poteva dimostrare più chiaramente che il suo monomane Edipo è assolutamente incapace di dare ascolto all'ambiente intorno a lui. Questo è il motivo per cui nella scena non viene a crearsi un vero dialogo: Edipo si muove esclusivamente nella rete dei suoi pensieri, per lui nè Giocasta nella prima scena nè Creonte nella seconda sono un partner. Quest'Edipo è — come i personaggi di Seneca in generale — un antico predecessore della moderna 'incomunicabilità'. Per ciò tanto il primo canto del coro quanto anche la scena di Creonte sono in sostanza una continua-

zione del monologo d'entrata. Un altro esempio dell'atteggiamento qui osservato di Edipo è rappresentato da Medea. Anche lei non ha alcun partner, anche lei è monomane. Lo ha mostrato in una buona interpretazione Wolf-Lüder Liebermann: in contrapposizione con Euripide il ruolo di Giasone in Seneca sarebbe — già dal punto di vista esterno — atrofizzato; egli non costituirebbe un vero antagonista per Medea, sulla quale è rivolto in modo pressochè esclusivo l'interesse: ella schiaccia tutto il resto (19).

Nei drammi di Seneca non c'è nessuno sviluppo dinamico dell'azione. Francesco Corsaro ha giustamente sottolineato che in essi « manca la 'suspense' dell'incertezza, che tende a soddisfare progressivamente la curiosità dello spettatore (o lettore); v'è, al suo posto, la 'suspense' dell'anticipazione, per cui lo spettatore conosce in qualche modo, sin dall'inizio, la conclusione degli eventi » (20). L'*Oedipus*, pertanto, risulta, come gli studiosi hanno a ragione sottolineato, di una serie di singole scene. La sua drammaturgia è 'statica'. Qui avrebbe dovuto essere dimostrato che questo vale anche per la strutturazione delle stesse scene singole. Se Sofocle rappresenta un 'drama', dove l'azione 'scorre', è dinamica, Seneca raffigura un quadro — statico —, che si compone di singole parti, eppure anche alla sua maniera costituisce un insieme pieno di vitalità! Il lavoro di Sofocle comprende 1530 versi, quello di Seneca 1061. Nel contesto della loro sostanzialmente differente arte drammatica si spiega l'impressione di Paratore che chiunque legga le due tragedie senza fare

---

(19) « Der griechische Dichter führt einen Agon vor (s. Eur. *Med.* 522 ff., 546), mit gleichwertigen Partnetr, in dem beide ihr Recht haben und es vertreten. Das ist konstitutiv für die euripideische Tragödie und ihre Form von Tragik. Bei Seneca ist dagegen — schon Häusserlich — Iasons Part verkümmert, er ist kein eigentlicher Gegenspieler für Medea, auf die sich hier nahezu ausschliesslich das Interesse richtet. Sie erdrückt alles; ihr Versuch der Selbstverwirklichung wird vorgeführt » (Studien zu Senecas Tragödien, Beiträge zur Klassischen Philologie 39, 1974, 185 sg. Cf. alla scena con Creonte p. 171 sg.).

(20) L'Iliupersis nell'*Agamemnon* di Seneca, Helikon 18-19, 1978-1979, 301-339, qui: 326 n. 78.

l'attento computo dei versi, ha l'impressione che quella di Sofocle, tutta tesa allo scioglimento del nodo, sia molto più asciutta e stringata, e quella di Seneca, aduggiata com'è dalle scene tenebrose e reboanti, sia più prolissa ([21]). *

(21) O. c. 114.

* *La relazione è stata stampata senza mutamenti con l'aggiunta soltanto di poche note. Vorrei in questa sede esprimere ancora una volta la mia sentita graitudine per l'onorevole invito e per la generosa ospitalità dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico e del suo Commissario prof. Giusto Monaco. Ringrazio cordialmente la dott.ssa. Emilia Bonanno per aver fatto ancora una volta un'ottima traduzione.*